

La fabrique de l'art Médiation et activation

Jean-Pierre Cometti

1. Fonctionner

Un point de départ utile, pour les questions que posent aujourd'hui les modes de *désignation*, d'*attribution* et de *médiation* des pratiques et des productions artistiques me semble résider dans une réflexion sur l'«activation» des œuvres. Nelson Goodman (1987) désignait au moyen de ce terme les conditions impliquées dans leur *fonctionnement*: une œuvre ne fonctionne *que* lorsqu'elle est *activée*, mise en état de fonctionner, d'une manière qui n'est jamais exclusive, invariable ou définitive. Il va sans dire qu'en adoptant ce point de vue, je me dispense de toute considération sur les propriétés présumées intrinsèques des œuvres, tout comme je me démarque de tout engagement ontologique, au bénéfice de ce que les démarches artistiques mettent en lumière, dans un grand nombre de cas¹.

À première vue, le type de conditions impliquées, bien qu'elles affectent l'œuvre et la perception que nous en avons, et en ce qu'elles dépendent de circonstances très variables, appartient à une dimension *extérieure* à celle-ci. La seule lumière sous laquelle un objet est exposé, son emplacement en tel ou tel lieu, changent notre perception, pas l'objet²! Toutefois, ne nous faut-il pas également compter, au nombre de ces conditions,

¹ Si, dans ces cas-là, nous devons parler d'ontologie, ce ne pourrait être qu'en fonction d'un certain mode de fonctionnement et d'un certain nombre de variables contextuelles, nous autorisant à parler, tout au plus, d'une ontologie *éphémère*, un peu comme Davidson parlait de «sémantiques éphémères».

² Dans un cas extrême, comme celui des œuvres définitivement soustraites à notre regard, il paraît clair que l'œuvre n'en continue pas moins d'exister et que ses propriétés, de quelque nature qu'elle soit, y compris "artistiques", demeurent ce qu'elles sont, au processus d'altération près, susceptible de les affecter.

d'autres facteurs dont la nature est telle qu'ils entrent dans des relations beaucoup plus étroites avec l'objet lui-même? Plus précisément, faut-il limiter la définition de ces facteurs à des effets de nature *physique* ou faut-il l'étendre à des conditions et des effets de type symbolique ou sémantique?

On pourrait être tenté de croire que les seules conditions d'activation qui méritent d'être considérées sont celles qui entrent dans la première définition. Les conditions d'exposition des œuvres d'art – celles auxquelles on doit veiller, comme celles qui doivent être évitées pour parvenir à un résultat optimal – en sont un témoignage. Pourtant «l'art de l'exposition» est plutôt de nature à nous en dissuader. D'abord, parce que les dispositifs qui en font partie, y compris à un niveau très élémentaire, sont loin de se limiter à des conditions de type physique, et aussi parce que la frontière supposée distinguer les deux catégories de facteurs n'est pas aussi nette qu'on pourrait être tenté de le croire. La "scénographie" de nombreuses expositions conduit souvent à plonger les œuvres dans le noir et à privilégier un éclairage strictement focalisé. Le Musée du Quai Branly, à Paris, avec ses niches et ses cavernes, en offre un excellent exemple. Les conditions mises en œuvre à cet égard sont "physiques"; il n'en est pas moins clair qu'elles n'ont rien de "naturel" et qu'elles participent d'un choix dont la composante "esthétique" est déterminante. Sans entrer dans un commentaire à ce sujet, on conçoit aisément que nous avons affaire à des éléments qui participent d'un ensemble d'attendus consentis, où communiquent une diversité de moyens qu'il serait parfaitement vain – pour ne pas dire "faux" – de distinguer en invoquant leur "nature" distincte. Les choix d'éclairage ont un *sens*, tout comme ceux qui intègrent au mode de présentation des œuvres des étiquetages ou des explications, un certain type d'aménagement de l'espace, etc. En d'autres termes, les effets sont des *effets de sens*; il n'y a pas lieu de les imputer à tel ou tel élément considéré séparément, mais au dispositif *dans son ensemble*.

J'appelle *activation* ce dispositif performatif, en y incluant les effets qui lui sont propres. Un pas reste encore toutefois à franchir. Nous avons affaire à un "mode de présentation" qui joue un rôle nécessaire dans la relation aux œuvres. Celles-ci s'en distinguent, certes, puisque ce mode de présentation pourrait être différent et les œuvres rester *les mêmes*, et aussi parce que nous avons affaire d'un côté à des *objets* (les œuvres, telle ou telle sculpture bantoue par exemple), de l'autre à des conditions objectives, mais essentiellement prises dans un ensemble de *fonctions*. Le caractère d'"objet" que revêtent à nos yeux les œuvres, vaut tout particulièrement pour les arts autographiques; il en va toutefois différemment pour les arts allographiques, et plus diffé-

remment encore pour les arts qui échappent à cette distinction³. Il assure en tout cas la condition d'*identité* que présupposent nos pratiques et nos comportements esthétiques, sans parler des dispositifs juridiques et économiques qui en règlent la propriété et la circulation. En un sens, toutefois, il s'y épuise quasi-idéalement, car ce que nous appelons une "œuvre" – comme l'expérience que nous en avons – s'avère en réalité indissociable des modes de présentation et des conditions d'activation sous lesquels elle est "donnée".

C'est ce qui autorise les philosophies de l'«expérience esthétique» à se tenir à l'écart des positions qui opèrent une dissociation au sein de ce qui ne nous est pourtant jamais donné qu'en même temps⁴. Il y a donc au moins deux manières de considérer les choses. Pour l'une, une œuvre d'art possède des *propriétés* qui la qualifient comme telle, et qui en font un objet "à part", dont l'accès réclame des conditions spécifiques, faisant appel à des vertus spécifiques. Pour l'autre, ce que nous appelons une "œuvre d'art" répond moins à des *propriétés* qu'à une *fonction* ou à des *usages*, plus ou moins projetables dans des objets, en relation avec un contexte et un arrière-plan socialisés, identifiables par un fonctionnement qui fait interagir les éléments d'une situation.

Cette dernière manière de voir les choses n'est pas orthodoxe. Elle peut du moins se recommander du fait que la seule expérience de l'art que nous ayons – quelque part que nous accordions au jeu des catégorisations et des schèmes qui y jouent un rôle différenciateur plus ou moins affiné et sophistiqué –, et à laquelle nous puissions prétendre, est celle d'une "situation" définie par un jeu de relations. En d'autres termes, ce que nous appelons "art" recouvre une "relation" actualisée, pour ne pas dire "actée", plus qu'un *objet* réunissant en lui tout ce qui en constitue l'*essence*. Les modalités d'activation de l'art appartiennent à l'art en ce qu'elles n'en sont pas, sauf abstraction, dissociables. Bien entendu, cette abstraction est possible, et dans une certaine mesure légitime, en ce

³ Les arts de l'improvisation, en partie; ceux qui, en tout cas, comme pour certaines musiques, n'existent comme "œuvres" identifiables que sous la forme d'une impression (un enregistrement, par exemple, ou une photographie, un "document", en quelque sorte).

⁴ Cette dissociation s'opère chaque fois qu'on isole, d'une certaine manière, ce qui se rapporte respectivement à un *sujet* et à un *objet*. Les philosophies qui se soucient d'une définition de l'art font toutes appel à une dissociation opérant sur la relation – et les interactions – entre ce qui tient lieu d'objet – l'œuvre lui est alors identifiée – et un sujet, comme pôle de perception et de compréhension. Il ne s'agit évidemment pas de nier qu'il y a bien des objets, mais ces objets, s'ils doivent être considérés dans leur fonction, et en particulier dans leur fonction esthético-artistique, ne peuvent pas être isolés du contexte de leur activation et de leurs relations avec un "sujet", lui-même impliqué, sans perdre le bénéfice des propriétés qui leur sont attribuées à ce titre et sous ces conditions.

qu'elle répond à des impératifs pratiques d'identité et de reconnaissance. Elle n'est cependant pas sans contrepartie, en ce qu'elle nous incite à mettre la charrue avant les bœufs, autrement dit à faire de ce qui entre à titre d'élément dans une relation ou un complexe de relations une *condition* de cette relation.

Ce genre de sophisme n'est pas rare; il excède de beaucoup le seul champ de l'art. Il ne rencontre pas seulement une objection dans l'argument qui se refuse à dissocier les concepts d'art ou d'œuvre de leurs conditions d'activation; il se heurte aussi à ce que les pratiques artistiques ont imposé dans le champ de l'art et à ce qu'elles nous disent à ce sujet.

2. Installer, "performer"

Le régime des différents arts, au sens le plus classique du terme, est loin d'être uniforme. Sous l'angle qui a retenu notre attention jusqu'à présent, la musique, le théâtre, la danse, présentent cette caractéristique que l'activation y joue un rôle immédiatement plus évident que dans d'autres arts comme la peinture ou la sculpture. En ce sens, d'abord, qu'une exécution y est la condition de l'œuvre *en acte*; et en ce que le sens sous lequel elle se donne est fonction de ce que cette exécution réalise dans son rapport à un contexte et à un public particuliers. Nous avons certes coutume, pour les raisons précédemment entrevues, d'attribuer à l'œuvre une existence indépendante, mais une fugue, une comédie ou un ballet n'existent réellement *comme* œuvres et *comme* art que dans le moment où ils sont exécutés. Une «*performance*», au sens anglo-saxon du terme, en est la condition. Sous ce rapport, l'œuvre est plus de l'ordre d'un *événement* que d'un objet subsistant; elle a lieu (*happens*) dans un contexte qui n'en est pas séparable, et qui n'est d'ailleurs pas, à la lettre, réitérable.

Le mot "performance" lui-même nous invite à nous tourner vers les pratiques qui, sous le nom d'"event", de "happening" ou de performance tout court, ont vu le jour à l'époque des avant-gardes. Une performance, sous toutes les formes qu'elle est susceptible de revêtir, peut faire appel à divers moyens qui se retrouvent dans d'autres pratiques: objets, discours, voix, gestes, etc⁵. Elle peut faire appel ou non à une part d'impro-

⁵ La poésie représente un cas intéressant, sous ce rapport. Une lecture est une performance, et ce côté-là est très délibérément assumé selon des modalités diverses incluant d'autres éléments que le seul texte (lu). La poésie sonore, depuis Isou et Chopin, la poésie projective de Charles Olson, constituent autant de cas qui accentuent la part de l'événement, avec pour contrepartie l'éventuel rôle des instruments d'enregistrements et la part qu'ils prennent à l'"œuvre".

visation, voire à une inscription préalable (texte, script ou autre); en tant que performance, elle reste un *événement*, et ce n'est qu'à la condition d'en recueillir une trace (enregistrement, photo, vidéo, film), comme pour les musiques improvisées enregistrées, qu'elle change de régime, si bien que la question se pose de savoir si ce qui fait alors office de "document" doit être tenu pour appartenant à l'œuvre⁶.

Or, à prendre la question par ce bout, on ne peut qu'être amené à renforcer la part de l'activation, pas seulement dans le fonctionnement des œuvres, mais dans leur constitution et leur identification. L'œuvre de Boltanski est à cet égard exemplaire; Le «théâtre documentaire» ne l'est pas moins. *Radio Muezzin*, présenté au Festival d'Avignon en 2010, propulse sur une scène d'authentiques muezzins qui témoignent des mesures prises à leur rencontre en Egypte. Dans des cas de ce genre, le verrou formaliste qui assure aux œuvres un statut «à part», comme disait Dewey, c'est-à-dire *intransitif*, est directement problématisé. Ce qui est important, toutefois, quant à ce que cela entraîne du point de vue du fonctionnement des œuvres et de leur mode de présentation, réside dans la relation qui s'en trouve instruite entre *performance* et *installation*.

Performance et installation sont en effet moins un genre, comme on tend à le penser lorsqu'on privilégie la logique des classifications qui l'emporte dans notre représentation des pratiques artistiques, que deux modes d'*action* spatio-temporelle. Une installation est une performance, au moins en ce qu'elle est le produit d'une action située, et une performance, par les matériaux auxquels elle fait appel, participe à la fois de l'installation et du «collage», autant de pratiques qui se mêlent et s'entremêlent dans diverses pratiques. Il est significatif, de ce point de vue, que certains artistes comme Garry Hill considèrent leurs vidéos comme des performances. Considérées à la lumière de ce qu'elles partagent et de ce qu'elles empruntent, l'installation et la performance revêtent une dimension paradigmatique; elles nous obligent à reconsidérer, sous leur double éclairage, des pratiques plus traditionnelles. Donald Judd, dans un texte célèbre – *Speci-*

⁶ En un sens, on a affaire à une situation inverse de celle que semble illustrer l'œuvre graphique ou picturale. Celle-ci, comme objet intentionnel, est comme le document, l'archive, du processus et des actes (artistiques) dont elle est issue, tandis que dans le cas qui nous occupe, le document qui fixe sur une image l'événement qui a eu lieu dans un temps donné se distingue de celui-ci et n'hérite pas spontanément de sa qualité d'œuvre. Pourtant, dans les deux cas, c'est l'action qui fait l'art, et l'objet qui l'inscrit dans une durée moins éphémère ne semble s'y rattacher que par procuration. L'idée de «*work in progress*» accreditte cette manière de voir. Sur ce que présentent de significatif, de ce point de vue, les techniques d'enregistrement pour les musiques improvisées, voir Pouivet (2003) et Cometti (2007). Les cas intéressants sont ceux où l'œuvre, si l'on veut, coïncide avec l'exécution, c'est-à-dire son activation.

fic objects (1965) –, remettait en question l'essentialisme de Greenberg, et sa théorie du médium, en observant que la moindre tache de couleur possède une profondeur. L'*Event* de Black Mountain montre bien comment s'y conjuguent installation et performance. Il n'est pas jusqu'aux outils qui permettraient d'en décrire les diverses opérations qui ne nous fassent défaut: déplacements, détournements, prélèvements, exemplifications, comme un jeu de langage qui s'inventerait sur le moment. Ces opérations seraient-elles décrites, qu'on s'apercevrait en outre qu'elles ne diffèrent que par la manière dont elles se conjuguent, à tel ou tel moment, d'une multitude d'opérations tout à fait banales qui n'appartiennent pas foncièrement à l'art⁷

Nos classifications ne doivent donc pas nous illusionner, même si la moindre mise en cause remet en même temps en question notre droit, nos pratiques muséales et probablement les notions qui leur sont incrustées⁸. Manifestement la dimension pragmatique des réalisations auxquelles il est permis de penser à ce sujet l'emporte de beaucoup sur les propriétés qui permettraient de les ranger dans des genres et des catégories préalables. En ce sens, les modes d'activation mis en œuvre en sont partie intégrante. Cet aspect des choses n'est pas sans entraîner des paradoxes vers lesquels j'aimerais maintenant me tourner.

3. Activer, exposer

Sous ses formes élémentaires, *activer*, c'est donner à une œuvre les moyens de fonctionner. *Exposer* revient à réunir ces moyens, sur la base de choix propres à en favoriser la perception, au sens large du terme, en privilégiant inévitablement tel ou tel type de moyen plutôt que tel autre⁹. Dans un musée ou dans une galerie, les modes d'activation

⁷ L'*Event* de 1952, à Black Mountain College est exemplaire de ce point de vue-là. S'y conjuguent une lecture de Cage, une partie de piano, Rauschenberg passe différents disques, Merce Cunningham danse, tout cela devant des spectateurs tenant une tasse blanche à la main, avec en arrière-plan, deux tableaux blancs de Rauschenberg qui servent d'écrans de projection.

⁸ Le droit et les pratiques muséales possèdent leur ontologie. En matière d'art, les dispositions du droit présupposent un art constitué d'objets; les pratiques muséales en appellent implicitement ou explicitement à des distinctions et à des classifications fondées sur des propriétés assignables et discriminables telles que toute considération d'«usage» – par exemple relative à des modalités d'activation dont les différences seraient prises pour critère – ne peut y être intégrée sans introduire des bouleversements majeurs.

⁹ On peut aller, à cet égard, des dispositifs les plus élémentaires: la lumière ambiante, le cadre, l'attribution et le titre – pour un tableau ou une sculpture, par exemple – à des présentations plus complexes.

sont supposés tels qu'ils offrent à *chacune* des œuvres exposées – encore que leur présence simultanée ne soit pas sans avoir ses effets propres – les conditions de fonctionnement qui la rendent accessible à un public, sur la double base de ses ressources et de ces conditions elles-mêmes, dans les limites qu'elles imposent et dans les possibilités qu'elles offrent. Dans le cas d'une exposition, il en va différemment, selon que cette exposition réunit les œuvres d'un même artiste ou de plusieurs. Il va sans dire que les possibilités qui s'offrent ne sont pas les mêmes dans les deux cas. Ces différences sont intéressantes en ce qu'elles font clairement apparaître toute la part qui revient à l'activation dans l'œuvre. Une exposition collective procède d'un choix – généralement celui d'un commissaire; ce choix, ne fût-ce que celui des artistes et des œuvres qu'il regroupe, induit une grille d'interprétation, plus ou moins explicite, selon qu'un titre est ou non donné à l'exposition, par exemple, ou selon que les artistes regroupés, bien sûr, se rattachent déjà à un courant, une idée, une perspective.

Cette perspective, de toute façon, présente la particularité de se superposer aux pièces dont se compose l'exposition, ou plutôt au régime de fonctionnement qui leur serait associé dans d'autres conditions, c'est-à-dire dans des conditions d'*installation* différentes. Sous ce rapport, non seulement exposition et activation se donnent la main, mais il devient clair que les opérations de prélèvement, d'échantillonnage, de composition et de recomposition, bref les opérations qui entrent essentiellement dans une logique des classes et de l'implantation des prédicats deviennent déterminantes au regard du fonctionnement des œuvres et de la perception qu'il est possible d'en avoir. Cette perception est toujours une perception *en contexte*.

L'intervention du commissaire fait en outre apparaître une similitude entre deux modes d'installation et de performativité: celui de l'artiste, éventuellement épaulé par le commissaire, et celui du commissaire. C'est ce dernier cas qui s'illustre aujourd'hui dans la plupart des expositions à thème, et tout particulièrement dans les biennales et autres manifestations semblables. Il suffit de penser à quelques titres, éloquents en eux-mêmes: *altermodern*, *making worlds*, etc. L'exposition comme mode d'activation devient elle-même œuvre et elle est signée du nom de son auteur¹⁰.

¹⁰ La dixième Biennale d'art contemporain de Lyon, du 16 septembre 2009 au 3 janvier 2010, a laissé dans l'indétermination le nom des artistes invités pour ne se recommander que de son thème et de la signature de son commissaire: *Le spectacle du quotidien*, Victoria Northoorn.

4. Les habits neufs de la critique

Dans les conditions qui président ainsi à la réalisation d'un grand nombre d'expositions d'art contemporain¹¹, le titre choisi a une valeur performative: l'acte de baptême donne une existence à quelque chose qui n'existait pas auparavant, ou du moins pas forcément et de manière tout au plus potentielle. Un excellent exemple – suivi de plusieurs autres de même genre – en est donné par ce que le critique/commissaire Nicolas Bourriaud a nommé, il y a plus de quinze ans, l'«esthétique relationnelle». Les artistes que Bourriaud a réunis sous cette étiquette ne revendiquaient rien de tel avant que leur travail ne fût montré sous ce jour. La condition en a été une décision critique, consistant à les adouber de cette appellation, une exposition, des articles et un livre¹².

Le cas est suffisamment intéressant pour qu'on s'y arrête. Un premier point, qui a retenu notre attention, est celui qui fait apparaître la performativité du principe même de l'exposition dans les cas évoqués (*how to do things with words!*); le second concerne les rapports nouveaux que cela induit entre l'art et la critique.

La critique d'art, pour des raisons que nous ne pouvons que rapidement entrevoir ici, se trouve aujourd'hui dans une situation incertaine liée à la concurrence que lui font d'autres instances de choix et d'évaluation¹³. Elle n'en répond pas moins, dans son principe, à la fonction que revêt le discours – comme *jugement* – à la jonction de l'art, comme activité individualisée, et de l'espace *public*. Il n'y a d'art que public. Une œuvre ne prend sa signification d'*œuvre* et d'*art* qu'en prenant place dans un espace commun où elle est reconnue comme telle. La critique en est l'expression dans un jugement qui évalue sa prétention à cette reconnaissance. Or, s'il est une chose qui se dégage des réflexions jusqu'ici consacrées aux modes de présentation des œuvres, dans leur fonction d'activation et dans le contexte qui nous est devenu familier, c'est que la critique a été supplantée, quant à sa fonction traditionnelle, par une catégorie particulière de décideurs: les commissaires dans leur double fonction managériale et curatoriale! Ce dépla-

¹¹ Les expositions consacrées à des artistes ou des périodes du passé, fût-il récent, ne présentent généralement pas les caractères relevés. Ces traits sont propres au contemporain et aux pratiques curatoriales dont il est l'objet. Dans les autres cas, les choix thématiques induisent certes un point de vue, mais sans implication constitutive sur le sens des œuvres. *La mélancolie. Génie et folie en Occident*, de Jean Clair, au Grand Palais du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006, réunissait des œuvres de toutes les époques, en faisant appel à ce qu'elles indiquent (documentent) sur la représentation de nos états mentaux aux diverses époques concernées. Le sens en est historique.

¹² La même opération a eu lieu avec l'exposition *Altermodern* pour la Tate Triennial à la Tate Britain de Londres (3 février – 26 avril 2009), et le livre *Radicant* (2009).

¹³ Je renvoie à mon analyse de la question dans Cometti (2010).

cement des fonctions de la critique est bien entendu particulièrement visible là où les choix constitutifs d'une exposition se conjuguent à l'élection d'une notion ou d'un thème de dimension herméneutique. Dans ce cas, les rapports traditionnels de l'art et de la critique s'inversent, puisque l'herméneutique fournit le cadre de la présentation et de l'activation des œuvres. Cette critique-là n'est toutefois pas celle qui s'énonce dans des jugements, appréciables comme tels, publiquement discutables et révisables en conséquence. Elle opère sur de tout autres modes, et principalement sur un double registre. D'un côté, elle *classe* un donné – les œuvres et les artistes disponibles sur le marché; d'un autre côté, elle les *désigne*: à l'*attention*, à l'*interprétation* – en subsumant sous un concept donné les œuvres qui lui sont rattachées –, à la *circulation* marchande – en s'instituant comme «prescriptrice», comme le suggère le langage du jour.

C'est dire qu'elle assume une fonction évaluative qui devance la critique traditionnelle et d'une certaine manière lui rogne les ailes. Bien entendu, cela ne serait pas pensable sans les transformations qui ont affecté le monde de l'art et ses institutions. On peut y voir une contrepartie des transformations qui ont affecté les pratiques artistiques durant tout le siècle dernier. Dans la mesure où ces transformations sont également liées à celles que le marché de l'art a connues et à l'état actuel de la circulation marchande, il faudrait encore se demander jusqu'à quel point le marché de l'art y trouve de quoi répondre à ses appétits. Tout l'art n'est pas acquis au marché, loin s'en faut. Les remises en question que nous ont semblé envelopper la performance et l'installation – du point de vue des typologies et des évaluations qui leur sont institutionnellement liées – en témoignent significativement. Plus l'activation devient un élément déterminant de la production artistique ou de ce qui est considéré comme tel, plus le marché y rencontre une limite. Mais c'est une autre histoire, peut-être encore à écrire, si l'on veut bien admettre que la fabrique de l'art n'est pas faite d'une seule pièce, et que celle qui opère au cœur des expositions, si elle fournit à l'art son théâtre, n'en constitue probablement pas le dernier mot.

Bibliographie

- Bourriaud, N., 1998: *L'esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris.
- Bourriaud, N., 2009: *Radicant*, Sternberg Press, New York / Merve Verlag, Berlin / Denoël, Paris.
- Cometti, J.-P. (sous la direction de), 2007: *Les arts de masse en question*, La Lettre volée, Bruxelles.

- Cometti, J.-P., 2010: *La critique sans jugement*, dans Grossman, E., Rueff, M. (sous la direction de), *Les facultés de juger (critique et vérité)*, Actes du Colloque à l'Université Paris VII (7 - 10 avril 2010) (à paraître).
- Goodman, N., 1987: *Of Mind and Other Matters*. Trad. fr. et postface par J-P. Cometti et R. Pouivet, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, Paris 2009.
- Judd, D. (1965), *Specific Objects*, dans Id., *Complete writings, 1959-1975*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax: 2003: 181-190. Ed. aug. et trad. fr. par A. Perez, *Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong, Paris 2003.
- Pouivet, R., 2003: *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, La Lettre volée, Bruxelles.